

· 文明起源、文明互鉴与文化发展 ·

中国早期空间观的 创构及其形式美意义*

詹冬华

摘要：在中国早期，除了老庄等先秦诸子所开启的哲学思辨型空间观，还存在一类呈现于天文、地理、礼仪等实践领域的应用型空间观。此类空间观以宇宙意识为源发点，以天人关系为核心问题，通过墓葬、建筑、器具、图画、文学等人文符号形成一个“小宇宙”符号体系，成为早期中国的集体精神意志与民族文化密码。该空间观不仅对同期艺术形式的凝定起到决定性作用，也为后世艺术留下清晰的形式观念印痕，对中国形式美学具有发轫开先之功。由于天人关系在传统文化中的重要意义，这种涵摄了早期空间观的艺术形式法则为后世艺术的审美实践及理论提升埋下了伏笔，成为影响中国艺术形式品格锻铸的重要因素。

关键词：早期空间观 宇宙天象 方位地形 礼仪人伦 艺术形式

作者詹冬华，江西师范大学当代形态文艺学研究中心、文学院教授（南昌330022）。

空间是中国古典美学研究的重要维度，它与美学、诗学中的范畴、命题以及艺术理论与实践关联紧密。学界有关中国古典美学空间问题的研究主要有以下三种路向：一是在充分理解中国古代空间意识的基础上，对中国艺术及美学中的空间特质加以理论提升；二是引入西方空间理论，将空间问题上升到方法论层面，从图像学、符号学等角度对中国艺术的空间形式进行整体考察；三是从艺术创作的角度对诗歌、小说、书法、绘画等艺术门类中的空间形式进行专题探究。前贤在讨论中国艺术的空间形式问题时多将其思想渊源追溯至老庄，但这一阐释主要适用于汉末魏晋以降的士人艺术，而在面对中国早期^①的“礼制艺术”^②时，老庄思想并不能完全起到

* 本文为国家社会科学基金项目“中国传统文艺的空间形式问题研究”（18BZW005）阶段性成果。

① 早期空间观及艺术形式问题至汉代发展至重要阶段，且与魏晋以后形成明显的差异，故本文采用汉学界通行的做法，将史前至汉代归为“中国早期”。

② 巫鸿：《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》，北京：三联书店，2005年，第57页。

支撑作用。一方面，老庄的著述中鲜见其有关艺术制作技法及形式方面的思考；另一方面，老庄道论中的空间观对艺术的渗透并不是从其产生之初就同步展开的，从早期的艺术实践来看，二者之间的关联是有限的。

实际上，中国早期存在两大类型的空间观：一是经先秦诸子哲学提炼凝定并审美转化，上升到对宇宙天道的本体追问与理论提纯层面的空间观，这是一种理论展衍的思辨型空间观，它影响了后世士人艺术的精神品格与思想境界，同时也为其形式面貌的最终确立提供了重要的思想依凭。二是分处于古代神话、天文、地理、礼仪等领域，由中国古代先民从劳动、生活实践中感悟、引申出来的空间观，主要表现为对日月星空、山川大地等自然物象的拟人化想象与描绘以及日常礼仪中的处身性空间体验，是一种复合应用型（生活实践型）空间观，主要由“宇宙天象空间”“方位地形空间”“礼仪人伦空间”三个维度构成，^①并以符号化的方式呈现于诸如墓葬、建筑、器具、图画、文学等早期艺术领域。该空间观与艺术符号之间高度适配，有助于揭橥艺术形式的来源问题。本文拟在前人研究的基础上，对应用型空间观的构成及艺术呈现进行溯源性考察，并藉此阐明其对艺术形式的意义与价值。

一、天·地·人：中国早期空间观的创构维度

人类自诞生伊始就仰望星空，俯瞰大地。华夏大地上的远古先民在长期的实践观察中摸索了一套自己的空间感知方式，并逐渐形成了一些基本的空间观念。在几千年的历史进程中，这些空间观与农业生产、宗教巫术、政治王道、社会礼仪等重要事项发生关联，成为中国早期文化思想的重要组成部分。《周易·系辞下传》曰：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^②中国古人仰观俯察，始终将“天人关系”作为思考的重心。汉学家程艾蓝认为，“对中国人而言，空间不是抽象的中立的单一概念，而是以两种主要的形态呈现：一种是宇宙的空间，中国人称之为天，是圆形的空间；另一种是世俗的空间，中国人既称之为地也称之为天（作为宇宙中的一才），是方形的空间。这两种空间虽然性质不同，却共同组成一个大空间”。^③这个“大空间”后来发展成包含天地人神以及四时、五行、方色、音律、味道等因素在内的宇宙大场域。

① 为了表述的方便，除特别说明外，本文所说的早期空间观特指包含天、地、人三个维度在内的应用型空间观。

② 黄寿祺、张善文：《周易译注》，上海：上海古籍出版社，2001年，第572页。

③ 程艾蓝：《中国传统思想中的空间观念》，《法国汉学》第9辑，北京：中华书局，2004年，第7页。

(一) 宇宙天象空间

《周易·贲卦·彖传》：“观乎天文，以察时变。”^① 这里的“天文”即“天象”，陈遵妣认为，天象可理解为“天空所发生的现象”，主要包括两类：一类是关于日月星辰的现象，即星象；一类是地球大气层内所发生的现象，即气象。^② 由于天文学的“总目标是研究宇宙的结构和演化的科学。这样，则天文学实际可称为宇宙学”。^③ 因之，笔者将天象所对应的空间概称为“宇宙天象空间”。

天象空间有三项实际功用：“观象授时”“辨方正位”“判断吉凶”，其中“授时”至关重要。先民测度并把握时间的主要依凭就是天象，包括天文现象与物候变化，通过观察天象来确定时令节气，知晓季节变化，指导农事，此即“观象授时”，^④ 实际上就是通过对天象空间的观测把握来制定相应的时间制度，历法、节令是这一制度的典型形态。先民对天象空间的观测还与宗教祭祀、政治统治关系密切。在空间观方面，天地之间的关联主要体现在以下三个方面：一是政教空间的建构，地上有“王廷”，天上有“天廷”或“帝廷”；^⑤ 二是天地区域空间的匹配，表现为四宫划分与星宿分野；三是地理方位空间的对应，表现为中心与四方（后发展为与八方）的天地一统。陈梦家认为，“殷人尚鬼”，他们不仅祭祀活动频繁且祭祀的范围无所不包。殷人的祖先崇拜与天神崇拜逐渐接近、混合。^⑥ 按卜辞所记载，殷人祭祀的对象包括三类：天神、地示、人鬼。周人祭祀对象与此基本相同。^⑦ 上帝与人王一样，也有一个官僚机构，包括使者与臣工。

按照古代天文学，天上的星宿与地上的区域是相互对应的，此即星占学中的天地“分野”，秦汉文献均有不少记载。《淮南子·天文训》将星宿与列国相关联，《史记·天官书》将二十八舍与十二州相对应。可见，到西汉时期，一种相对完善的分野体系建立起来了，这是占星术的重要组成部分；这种天地分野的空间区隔模式为星占活动的开展奠定了基础，其目的就是通过天象的变化及时把握人世的异动。可见，古人眼里的天象空间全然不是冰冷的虚空，而是携带了地上人事信息的类伦理空间。上有天象，下有地形，无论天象还是地形，所呈现的皆是变化的空间。但变化的根因还在地

① 黄寿祺、张善文：《周易译注》，第188页。

② 参见陈遵妣：《中国天文学史》第1册，上海：上海人民出版社，1980年，第2页。

③ 陈遵妣：《中国天文学史》第1册，第8页。

④ 参见徐振韬主编：《中国古代天文学词典》，北京：中国科学技术出版社，2009年，第72页。

⑤ 参见冯时：《中国古代的天文与人文》，北京：中国社会科学出版社，2006年，第86—102页。

⑥ 参见陈梦家：《殷虚卜辞综述》，北京：中华书局，1988年，第561—562页。

⑦ 参见陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第562页。

上，天象只是映照的影像而已。《史记·天官书》云：“仰则观象于天，俯则法类于地。天则有日月，地则有阴阳。天有五星，地有五行。天则有列宿，地则有州域。三光者，阴阳之精，气本在地，而圣人统理之。”^① 由此可觅得古人空间观的隐微之处：一方面，天行有常，天象预示人事，强调地法天；另一方面，地形与天象同气连枝，地形又为天象的根本。人们对天象的关注，目的在于地上的收成丰歉、国家治乱、人间祸福等重要事项。这种强烈的现实关怀与人间情愫，全面渗入天象、地形、礼仪、艺术等空间领域之中，成为中国早期空间观的重要特征。

（二）方位地形空间

《周易·系辞上传》：“在天成象，在地成形。”王弼注：“象况日月星辰，形况山川草木也。”^②《白虎通·卷四·封公侯》：“天道莫不成于三：天有三光，日、月、星；地有三形，高、下、平；人有三等，君、父、师。”^③正是人（道）的参与，使得天地被纳入一个上下对应、彼此关联的空间秩序之中，天地“被视为相互映照的一个整体，共同构成人类存在空间的坐标”。^④换言之，天象与地形在空间构成上是基本一致的，这种一致性还表现于四方拱卫的居中意识。

在早期先民看来，与“天中”对应的是“地中”，这个地方四时交替、阴阳谐和、风雨时至，生命场力丰沛旺盛，对于种姓的繁衍、王权的稳固、社稷的安定至关重要。这个“地中”是通过天文观测的方式获得的。《周礼·地官司徒》载：“以土圭之法测土深，正日景，以求地中。……日至之景尺有五寸，谓之地中：天地之所合也，四时之所交也，风雨之所会也，阴阳之所和也。”^⑤有学者认为：“中的概念始于立竿测影确立的天心十字，它象征宇宙中不动的天极，天地之心相同。天心十字的南北一线代表了二至太阳从生到衰的过程，象征阴阳此消彼长的两个极端状态。东西一线则表示二分日夜等分的天象。”^⑥《说文解字》释“十”：“数之具也。一为东西，丨为南北，则四方中央备矣。”^⑦由此，“十”字所指为四方，交点为中央，如果将“十”字所涉东、南、西、北、中五个区域放大，便是“亞”形，此即“亞”的甲骨文。在汉学家艾兰看来，这个“亞”形，体现了殷人的宇宙观。人处于大地之上，仅从东西、南北这种二元对应的方位把握空间是不够的，“人只有立于环形之

① 《史记·天官书》，北京：中华书局，1982年，第1342页。

② 李学勤主编：《十三经注疏·周易正义》，北京：北京大学出版社，1999年，第258页。

③ 陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证》，北京：中华书局，1994年，第131页。

④ 张杰：《中国古代空间文化溯源》，北京：清华大学出版社，2016年，第96页。

⑤ 李学勤主编：《十三经注疏·周礼注疏（上）》，北京：北京大学出版社，1999年，第250—253页。

⑥ 张杰：《中国古代空间文化溯源》，第117页。

⑦ 许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963年，第50页。

轴，或四个方向的中央，最易取得和谐之感，这种心理因素暗示出了‘中’的成立”。^①胡厚宣认为，殷商时期，东、南、西、北、中五方都是祭祀的对象，这说明殷人已经确立了较为明确的五方观念，该观念“为后世五方五行的滥觞”，^②商处于四方的中心，称为“中商”，此“当即后世‘中国’称之为起源也”。^③陈梦家也认为，与四方相对应的大邑或商，处于四方或四土之中，即商的都邑。^④且以此为向心向四围延展，第一圈层是中心，即商的王都（大邑），第二圈层是“奠”，第三圈层是“四土”或“四方”，第四圈层是“四戈”，第五圈层是最边缘的“四方”“多方”“邦方”。^⑤由此可知，殷人的政治地域是以“大邑”或“中商”为中心，以东、南、西、北四个方向的方国为拱卫，形成四方拱卫中心的多圈层向心式空间。

这种四方拱卫的居中意识还体现在对山岳等地理标识的空间关系建构与文化诠释方面。在中国早期文明中，中央大山往往被视为大地的轴心。由殷商卜辞可知，山岳也是殷人禘祭的对象之一。与东、南、西、北、中五方相对应，先民从华夏大地上遴选出五座大山，作为他们与上帝沟通的媒介，此即“五岳”，“五岳”遂成为后世帝王封禅祭拜的对象。《尔雅·释山》：“泰山为东岳，华山为西岳，霍山为南岳，恒山为北岳，嵩高为中岳。”^⑥东、西、南、北、中五岳与五方相对应，与各个方国诸侯及天子的功德紧密关联，而维系这种地理空间与政治德性的文化逻辑就是四时与五方的时空观念。

（三）礼仪人伦空间

礼仪人伦空间体现在祭祀、婚娶、丧礼等重要礼仪之中，以建筑与方位空间为主要参照，形成了一种具体繁缛的身体实践型空间。礼仪人伦空间离不开宇宙天象与方位地形空间，实际上是二者在伦理实践中的一种延伸与应用。

首先，礼仪人伦空间延续了方位空间中东、西、南、北、左、右等向度的尊卑差序。太阳东升西落，东方象征光明与生命；西方则预示黑暗与死亡；南方象征温暖与生长，北方预示寒冷与蛰藏。通常情况下，东尊西卑，南尊北卑。但有意思的是，在古人实际的礼仪实践中，“北”常处于尊位，其次是“东”；“南”“西”也偶尔处尊位，但多数情况下处卑位，《仪礼》载：

-
- ① 艾兰：《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》，汪涛译，北京：商务印书馆，2010年，第124页。
 - ② 胡厚宣：《释殷代求年于四方和四方风的祭祀》，《复旦学报》1956年第1期。
 - ③ 胡厚宣：《论殷代五方观念及“中国”称之为起源》，《甲骨学商史论丛初集》（外一种）上册，石家庄：河北教育出版社，2002年，第280页。
 - ④ 参见陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第319页。
 - ⑤ 参见陈梦家：《殷虚卜辞综述》第九章所附政治区域示意图，第325页。
 - ⑥ 李学勤主编：《十三经注疏·尔雅注疏》，北京：北京大学出版社，1999年，第214页。

主人立于门东。兄弟在其南，少退，西面，北上。有司皆如宿服，立于西方，东面，北上。^①

君朝服，南乡。卿大夫西面，北上。君使卿进使者。使者入，及众介随入，北面，东上。^②

仪式中的人、器物均须通过空间的关系确立尊卑与次序，当多人参加仪式中的某一环节，就存在众人（列队）的统一面向及所站位置（首尾尊卑）的空间次序问题。一般情况下，当众人面朝东或西，就以北首为尊；当众人面朝北，就以东首为尊。但也存在特殊的情形，当参加仪式的人地位相对比较低，或者涉及丧葬、祭祀，礼仪的对象为鬼神时，多以西、南为上。

其次，先秦礼仪中的方位尊尚呈现出某种复杂性与变通性。在仪式的展开过程中，尊卑主从的地位并非一成不变，而是彼此交互呈现，这种地位的交互是通过谦让的方式（言辞及动作）进行的，这就以空间“让与”的方式调和了因尊卑区分而带来的冷漠与隔阂。比如国君与卿、大夫、士之间，主宾之间等相互行拱手稽拜礼，尊卑等级并没有那么明显。在乡射礼中，主宾先后六次拱手谦让，并互行再拜礼；再如射礼进行时上射、下射之间上下西阶时均走右边，让出左边（左为上）给对方，这种空间位置关系的细节处理进一步彰显了各处其位、各守其分所带来的和谐感。人与人之间多趋向于一种敬畏、尊重、友善、谦和的情感姿态。因此，在这些礼仪中，空间发挥了规约并调节人际关系的重要伦理功能，并在长期的礼仪实践中，慢慢生成并养护了一种类似于审美的愉悦情感，而“伦理美”也在这个过程中得以萌生。可以说，礼仪空间是儒家士人生活空间的重要维度，也是一种审美化了的空間，具有伦理与审美的双重意义和价值。

最后，礼仪人伦空间通过建筑这一特殊的物性中介，将存在于宇宙天地的秩序与人间的政治权柄勾连起来，从而实现了神性与人伦的空间性对接。《说文解字》释“宇”：“屋边也。从宀亏声。《易》曰：‘上栋下宇。’”《说文解字》释“宙”：“舟輿所极覆也。从宀由声。”段玉裁《说文解字注》：“宙之本义谓栋，一演之为舟輿所极复，再演之为往古来今。则从宀为天地矣。”^③可见，中国古代建筑空间实际上是宇宙时空的一个现实微缩，二者之间具有某种同构性。因此，在屋舍等建筑中重新区隔空间，确定方位尊卑，也应以宇宙空间为依据。先秦仪礼多在大堂上下进行，其中最为重要的建筑部件有：门，包括大门、寝门，庭，阶，含阼阶（东阶）、西阶，楹（东、西），楣、栋，堂，序（东西隔墙）等。在礼仪空间的建构过程中，人与人之间的关系得到明确的区隔与限定。

① 杨天宇：《仪礼译注》，上海：上海古籍出版社，2004年，第3—4页。

② 杨天宇：《仪礼译注》，第221页。

③ 许慎撰，段玉裁注：《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1988年，第342页。

可见，古代的礼仪空间由建筑、身体、器物等要素共同构建，这些要素之间的空间秩序呈现了人们对天、地、神、人、物诸因素共处同一时空之情状的高度关注，是一种建基于礼仪之上的伦理空间。它通过对个体身体空间的规导以及器物空间的限定，象征或代替性地传达了宇宙天道的自然秩序，同时也获得了一种天人互通、人神共在的精神认同感以及藉此产生的稳靠的文化心理。

(四) “天·地·人”空间观的一体化

综上，中国早期建构了一个涵盖宇宙天象、方位地形、礼仪人伦的空间观念体系，三者以宇宙意识为观念源发点，呈现为“天·地·人”三位一体。早期空间观的最终旨归是解决天人关系问题。无论是观象授时、预判吉凶，还是四方卫中、威服天下，抑或向位尊卑、礼让有序，人们思维的触角始终在天人之间往复逡巡。这种“天·地·人”一体的空间观在汉代发展到极致，甚至出现了将人体（身体空间）直接比附天地空间的思想。董仲舒《春秋繁露·人副天数》谓：“唯人独能偶天地。人有三百六十节，偶天之数也；形体骨肉，偶地之厚也；上有耳目聪明，日月之象也；体有空窍理脉，川谷之象也；心有哀乐喜怒，神气之类也。……天地之象，以要为带，颈以上者，精神尊严，明天类之状也；颈而下者，丰厚卑辱，土壤之比也；足布而方，地形之象也。”^①“唯人独能偶天地”，既是汉帝国雄视阔步于天下、国民高度自信自强的一种精神外化，也是“天·地·人”空间观一体化的思想表征。

在中国早期，一方面有老子、庄子、墨子、尸子等思想精英通过哲学思辨的理论认知方式理解空间，另一方面则是先民通过“眼观—身处—心会—物拟”的生活实践方式来把握空间，后者产生的时间更早，覆盖面也更大。古人上观天文、下察地理，眼观是把握空间的首要路径；而对于方位地形、礼仪场所的空间感知则主要通过身体的直接参与来实现。在与天、地、神的沟通对话中，人获得了空间感知与想象的自由。在制度化的想象中，天地实现了区域分野，天帝与人王匹配对应，神与仙亦被安置在天地的相应空间。如此，“天·地·人”的一体性空间就能以最便捷的方式获得领会，这是一种蕴含了神性与人性且被伦理化、生命化了的空间。与先秦诸子的形而上思考与范畴建构不同，早期先民多以物拟的方式象征性地呈现空间。从空间形式来看，人效法模仿天地这个“大宇宙”最为直接的方式就是构建一个人间的“小宇宙”系列，包括建筑、墓葬、器物、图像、文学等，在这些“符号宇宙”中，天文地理的空间秩序被直接呈现，天地人神之间的对话有了媒介依凭，人的各种行为关系也通过特殊的仪式得以规范。总之，天人之间的关系在一定程度上得到了有效解决。

^① 董仲舒：《春秋繁露》，张世亮、钟肇鹏、周桂钿译注，北京：中华书局，2012年，第473—474页。

思辨型空间观以应用型空间观为前提和依据，在其基础上展开抽象的理论提升与思想淬炼。但这并不影响先秦诸子同时参与应用型空间观的讨论与建构。事实上，老庄等思想家的空间观与宇宙天地关系密切，老子的道论呈现了宇宙生成的基本图式，《庄子》中所说的儻、忽与浑沌的寓言故事也与宇宙生成有关：“浑沌神话原本是宇宙生成的神话。从这个神话，或从包括这个神话的神话群中，发展成为后来的气的无限宇宙论乃至宇宙进化论。”^①也有学者认为，庄子有关天地无涯的思想与天地结构学说中的“宣夜说”相一致。^②在诸子时代，应用型、思辨型空间观同时存在，彼此相互渗透补益，共同构成了早期空间观的思想文化图景。在后世的发展进程中，两者分镳并辔，各自嬗革。前者在天文学、地理学、伦理学等领域越来越精细化、专业化，后者则在哲学、美学等领域大放异彩。当然，在后世的文学艺术领域，应用型空间观仍然发挥着重要作用，它与思辨型空间观表里互应，携手并进，共同引领且规约了艺术的形式塑造与品格锻铸。

二、人文化成：早期空间观与艺术形式的凝定

中国早期空间观通过大量的物性符号加以确证、留存和传播，主要表现在考古遗存、建筑、礼器、图画、文学等人工制造的器物和“纯符号”两方面。由于早期空间观的符号化表达呈现出象征性、趋同性等特征，从而使早期艺术的形式也相应表现为某种一致性与重复性。即言之，由于空间观的统摄及渗透作用，早期艺术获得了一种相对凝定的形态。

（一）墓葬图像摹绘天文星象

远古先民对天象空间的认知和把握是具象性的，即从整体上将若干星宿组合成某种熟悉的动物形象。迄今最早以直观的图像形式反映天象空间的考古遗存应属河南濮阳西水坡 45 号墓葬中的蚌塑龙虎图案，该墓葬属仰韶文化，距今 6500 多年。^③蚌塑龙虎墓发现之初，考古学界有部分学者认为其是一幅史前的天文星象图，^④与

① 山田庆儿：《空间·分类·范畴》，辛冠洁等编：《日本学者论中国哲学史》，北京：中华书局，1986年，第50页。

② 参见陈美东：《中国古代天文学思想》，北京：中国科学技术出版社，2013年，第117页。

③ 参见濮阳市文物管理委员会、濮阳市博物馆、濮阳市文物工作队：《河南濮阳西水坡遗址发掘简报》，《文物》1988年第3期；濮阳西水坡遗址考古队：《1988年河南濮阳西水坡遗址发掘简报》，《考古》1989年第12期。

④ 参见李学勤：《西水坡“龙虎墓”与四象的起源》，《中国社会科学院研究生院学报》1988年第5期；伊世同：《北斗祭——对濮阳西水坡45号墓贝塑天文图的再思考》，《中原文物》1996年第2期；冯时：《河南濮阳西水坡45号墓的天文学研究》，《文物》1990年第3期。

此同时,该墓平面似人头形,上圆下方,象征着天圆地方,这是盖天宇宙论的完整体现。^①濮阳蚌塑龙虎墓(包括其他蚌塑动物、人)所呈现出来的星象图是史前(新石器时代中期)天文观测的完整形态,也是华夏先民将所获知的宇宙天象空间观念加以符号化的明证,显示了其建构中国早期文明秩序的某种企望。

战国早期曾侯乙墓中的漆箱箱盖面上用粗笔篆文书写一个大“斗”字,围绕“斗”字一圈是篆文二十八星宿名,这是“迄今所发现关于我国二十八宿全部名称最早的文字记载”。^②汉代以后,墓葬中大量出现有关天文星象的壁画、画像石。西安交通大学附小发现的汉代砖室墓葬内壁绘有彩色壁画,壁画上半部分即是墓室顶部的天象图。这是“目前已知的将四象与二十八宿星图相配的最完整的范例”,也是“我国最早的示意性质的圆式天文星图(‘盖图’)”。^③此外,在河南洛阳一座西汉壁画墓中也发现了日月星象图。^④

汉代人建造画像石墓时,有意识地将墓室打成一个“宇宙”模型。墓顶表示天穹,饰之以日月、星宿、天神、仙人等图像。墓室四壁表示地面上的人间,饰以宴乐、出行、历史、农耕、渔猎等日常生活场景的画面。这种宇宙图像也用于木椁墓的棺饰与石棺上。^⑤综上,中国早期艺术非常注重对天文的呈现,这一情形至汉代发展到极致。可以说,汉代是早期宇宙空间观念的总结,这在汉画像艺术中得到集中体现:“汉画像是汉民族集体无意识的图像呈现,表现为一种宇宙象征主义的图式。……具体表现在宇宙形态、阴阳气化、天圆地方、法天则地、升仙之路等诸多方面。”^⑥在先秦两汉乃至后世的诸多礼仪中,这种构建并掌握天地秩序的冲动继续以各种器具的形式保存并延续。

(二) 礼用器具拟象天地空间

中国古代礼仪中使用器物用具,主要是为了在祭祀仪式中发挥沟通天地的象征作用。因此,器具的形制、图纹均按照古人对宇宙天地的空间想象进行设计制作,器具在这里充当了天(神)与人之间的媒介角色,二者通过拟象天地的器具进行精

① 参见冯时:《中国天文考古学》,北京:中国社会科学出版社,2010年,第390页。

② 王健民、梁柱、王胜利:《曾侯乙墓出土的二十八宿青龙白虎图象》,《文物》1979年第7期。

③ 雒启坤:《西安交通大学西汉墓葬壁画二十八宿星图考释》,《自然科学史研究》1991年第3期。

④ 参见夏鼐:《洛阳西汉壁画墓中的星象图》,《考古》1965年第2期。

⑤ 参见赵超:《汉代画像石墓中的画像布局及其意义》,《中原文物》1991年第3期;赵超:《式、穹窿顶墓室与覆斗形墓志——兼谈古代墓葬中“象天地”的思想》,《文物》1999年第5期。

⑥ 朱存明:《汉画像之美:汉画像与中国传统审美观念研究》,北京:商务印书馆,2017年,第339页。

神意念上的沟通，器具也就以符号的形式寄寓了人们对宇宙秩序的深度理解与具象表达。在古人那里，二者之间的意义关联是自明的。在这种情形下，“人对宇宙秩序的观念性设计决定着对器具的现实设计，宇宙的秩序性则决定着器具获得时空意义的明晰性”。^①法国汉学家陆博认为，“中国人的空间观念是来自中国古代传统的宇宙起源论，以及宇宙起源的种种神话衍生出来的具体造型。这些观念产生了一些深具中国思想特色的价值观和结构类型”。^② 中国人以实物的形式复制了众多有关宇宙结构的“形象”，如马车、乌龟、铜币、铜镜、琮等，这些器物代表了小宇宙，或者宇宙的外形、基本特征。^③ 中国早期的礼器主要有玉器、青铜器等，先民通过器具的形制与纹饰来拟象天地。

玉器是古人拟象宇宙的重要器物。《周礼·大宗伯》谓：“以玉作六器，以礼天地四方。以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方，皆有牲币，各放其器之色。”^④郑玄注：“礼神者必象其类：璧圆，象天；琮八方，象地；圭锐，象春物初生；半圭曰璋，象夏物半死；琥猛象秋严；半璧曰璜，象冬闭藏，地上无物，唯天半见。”^⑤古人以玉作原料琢制成礼器祭祀天地及四方之神，颜色与形制均拟象天地四方。在良渚文化墓葬中，发现了不少玉琮，其中以江苏常州武进寺墩遗址、上海福泉山遗址等地出土的玉琮最为突出。^⑥张光直认为，玉琮兼具天地的特形。方器象地，圆器象天。琮兼圆方，象征天地的贯串。琮上刻有动物形象，巫师在动物的帮助下沟通天地。玉是山的象征或为山石精髓，神山又是神巫上下天地的阶梯，由此可见出玉琮在天地沟通方面有着特殊作用。^⑦

车舆的制作也贯彻了“天圆地方”、模拟天象的器物象征意识。比如秦始皇陵封土西侧陪葬坑发掘出土的铜车马，下面的车舆呈横长方形，上面的篷盖呈椭圆形。《周礼·考工记》云：“軫之方也，以象地也。盖之圆也，以象天也。轮辐三十，以象日月也。盖弓二十有八，以象星也。龙旂九旒，以象大火也。鸟旟七旒，以象鹑火也。熊旗六旒，以象伐也。龟蛇四旒，以象营室也。弧旌枉矢，以象弧也。”^⑧ 车軫方形，象征地；车盖圆形，象征天。轮辐三十根，象征日月三十日合宿。车上旗帜的纹饰、祭祀时天子所穿戴的衣裳冠冕均饰以天象图案。《礼记·郊特牲》载：

① 刘成纪：《先秦两汉艺术观念史》（上），北京：人民出版社，2017年，第410页。

② 陆博：《规则性：汉化空间的策略》，《法国汉学》第9辑，第194—195页。

③ 参见陆博：《规则性：汉化空间的策略》，《法国汉学》第9辑，第195—207页。

④ 李学勤主编：《十三经注疏·周礼注疏（上）》，第477—479页。

⑤ 李学勤主编：《十三经注疏·周礼注疏（上）》，第478页。

⑥ 参见南京博物院：《1982年江苏常州武进寺墩遗址的发掘》，《考古》1984年第2期；上海市文物保管委员会：《上海福泉山良渚文化墓葬》，《文物》1984年第2期。

⑦ 参见张光直：《中国青铜时代》第2集，台北：联经出版事业公司，1990年，第72—73页。

⑧ 李学勤主编：《十三经注疏·周礼注疏（下）》，第1094—1096页。

“祭之日，王被袞以象天。戴冕璪十有二旒，则天数也。乘素车，贵其质也。旒十有二旒，龙章而设日月，以象天也。天垂象，圣人则之，郊所以明天道也。”^①这里的服饰，与玉器、车舆一样，发挥着象征天地、沟通人神的作用，均经由所饰图案直接模拟宇宙天地空间来完成。

（三）文学叙事表征空间方位

早期神话及诗歌辞赋通过语言文字对空间方位进行表征，体现在再现主题与叙事结构两个方面。前者表现为对天地空间方位进行描绘或想象，在文本中建构一个现实或虚幻的空间，这在《山海经》《诗经》《楚辞》中多有呈现；后者表现为将空间方位纳入叙事的内部结构，凸显文本的空间性，以汉赋最为突出。司马相如的《子虚赋》《上林赋》，班固的《两都赋》，堪称空间叙事方面的杰作。《山海经》中保存了中国早期大部分神话，其中对山川地理、天文历象的描绘反映了早期先民的空间认知情形。不仅如此，作为最早的文化地理文献，《山海经》还以空间方位为框架展开叙事。其中，《山经》《海外四经》《海内四经》均依次按照“南、西、北、东、（中）”的方位模式编排，唯有《大荒经》采用了通常的“东、南、西、北”的方位顺序。^②《诗经》也呈现了较为成熟的空间方位观念，其中《小雅》《大雅》《周颂》《商颂》等篇多次出现“四方”概念，同时还出现了南山、北山、东门、北门等方位物象，其中包含了丰富的空间文化内涵与文学审美意蕴。^③《诗经》主要描绘了“四方”的横向平面空间，呈现的是周人日常世俗生活中的礼仪空间秩序；《楚辞》则在四方基础上增加了“上下”维度，在“求天问地”的空间游历中开启了一个人神混杂的纵向立体空间。^④《楚辞》对空间的浪漫想象与无限拓展对汉赋的空间叙事产生了直接的影响。汉赋以铺陈、夸饰为主要手段，凡天上地下、往古来今的人与事尽皆拢诸笔端，大小无遗、无远弗届，空间无限拓展，品类、场景无限丰富。更甚至，赋家为了表现汉帝国大一统的集体意志与雄强、“巨丽”的审美精神，有意识地规避了对个人情感与气度的彰显，司马相如云：“赋家之心，苞括宇宙，总览人物”，^⑤

① 李学勤主编：《十三经注疏·礼记正义（中）》，北京：北京大学出版社，1999年，第800页。

② 有学者认为，《山海经》体现了远古神话思维的宇宙空间观，采用的是上南下北、左东右西的空间方位模式，与现代科学地理观中上北下南、左西右东的方位顺序相反。参见叶舒宪、萧兵、郑在书：《山海经的文化寻踪：“想象地理学”与东西文化碰触》，武汉：湖北人民出版社，2004年，第104—107页。

③ 参见谭德兴：《论〈诗经〉中的若干方位话语及其文化意蕴》，《诗经研究丛刊》2007年第2期；李炳海：《〈诗经〉中的空间方位选析》，《中州学刊》1991年第3期。

④ 参见梁明：《〈诗〉〈骚〉空间审美比较研究》，《管子学刊》2019年第1期。

⑤ 刘歆撰，葛洪集，向新阳、刘克任校注：《西京杂记校注·百日成赋》，上海：上海古籍出版社，1991年，第91页。

可见空间对于汉赋的重要性非同一般。正如有学者所言：“没有空间世界及其结构，便没有了汉大赋，开展着的空间是汉大赋一切表象形式的统率者。”^①这种空间思维与汉画像具有同工之妙，^②与早期礼制艺术一样，汉赋中也包藏着宇宙意识，是对天地万物空间秩序的一种象征性表达。

此外，早期文字与天象地形之间也存在隐秘的形式维系。张怀瓘《书断上·古文》云：“案古文者，黄帝史苍颉所造也。颉首四目，通于神明，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美，合而为字，是曰古文。”^③李阳冰《论篆》云：“缅想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉，于天地山川，得方圆流峙之形；于日月星辰，得经纬昭回之度。”^④可见，先民在造字之初，受到了宇宙天象、地理山川等自然物象的启发。由于宇宙空间观的统摄作用，古文字与宇宙天地之间的这种喻象性关联陶染了后世“观象悟书”的实践传统，并间接影响了书法的线条、结字、章法等形式构成。

不独文字书法，早期音乐也被纳入宇宙图式中，从而与应用型空间观发生关联。秦汉之际的思想家以“天人合一”“天人感应”的阴阳学说为基础，将音乐统摄在特定的时空模式中。在这里，五音、十二律，五时（在夏中分出长夏）、十二月，与五方（东南西北中）、五行、五色、五味、五神等一一匹配对应起来，构建了一个统贯时空、包罗万象的宇宙系统图式。^⑤

综上所述，正是基于对稳靠的天人关系的企求，早期艺术发挥了不可替代的中介作用。需要说明的是，早期艺术与宇宙天地之间的空间形式关联也存在着远近差别。最为切近的首先是建筑与墓葬，其巨大的物质围构空间可以直接模拟宇宙的空间构成；其次是器物，虽然也存在一定的实体媒介，但无法像建筑墓葬那样实现全方位“复制”。器物对宇宙空间的呈现采用了半实仿、半拟象的“准象征”方式；再次是绘画，它主要通过视觉图像的方式呈现天象、地形、人伦等空间。虽然比器物更直观，但已改变了媒介本身的性质，由实体符号变为图像符号；复次是比绘画更为抽象的文学，由图像符号变为语言符号；最后是更为抽象的书法与音乐。书法以文字书写符号（点画、线条）为手段，以法象写势的方式表现可见的天地万象图景；音乐则通过与五时五方的时空体系的组合间接呈现宇宙空间。由符号本身的性质差异，上述艺术的空间形式可以归为三类：一是建筑、墓葬与器物，通过实体围构的方式实现对宇宙空间的直接模拟；二是绘画与文学，通过图像、语言文字的方式间接呈现宇宙空间；三是书法与音乐，通过灵动的线条、声音符号抽象地表现宇宙空

① 杨九诠：《论汉大赋的空间世界》，《文学遗产》1997年第1期。

② 参见李立：《论汉赋与汉画空间方位叙事艺术》，《文艺研究》2008年第2期。

③ 上海书画出版社编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第157页。

④ 崔尔平选编点校：《历代书法论文选续编》，上海：上海书画出版社，1993年，第38页。

⑤ 参见《吕氏春秋·十二纪》《淮南子·时则训》《礼记·月令》等。

间与天地秩序。在这个物拟而成的象征艺术家族中，空间形式得到最大程度的彰显。从空间感知的维度来说，它们具有可居性（建筑、墓葬）、可触性（器物）、可视性（图像）、可象性（文学、书法、音乐）等特征。由于天人关系在传统文化中的重要意义，这种涵摄了早期空间观的艺术形式法则也为后世艺术的审美实践及理论提升埋下了伏笔，成为影响艺术形式品格锻铸的重要因素。

三、导夫先路：早期空间观的形式美意义

有学者认为，中国形式美学表现为一种经验形态，具有主体性、浑整性、意会性三大特点。在中国美学中，内容是主要的，形式是次要的，形式取决于内容；而“道”则是包含了全部内容的“元概念”，因此可以说中国美学是“道的美学”。^① 如果考虑汉末魏晋以后士人艺术的崛起，道、释思想对艺术观念的渗透以及儒家“文以载道”思想深入人心等事实，艺术形式确实多处于配角地位。但在早期礼制艺术中，形式与内容不仅同样重要，而且关联甚密；其表现形式的趋同性与指涉意涵的明确性与后世主体性的士人艺术之间形成很大差异。因此，考察早期艺术的形式问题应上溯至该时期的思想文化畛域，而分布在天文、地理、礼仪、神话等领域的早期空间观与该问题的关联度较大，理应优先进入我们的思考视域。

早期先民在长期的“观象授时”“观物取象”“观象制器”的实践中，逐步形成了一种稳固的“象”思维，这是一种长于诗性想象的审美化思维，对早期艺术经验的养成产生了重要的作用。《周易·系辞上传》云：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”^② “以制器者尚其象”。^③ 先民对早期空间观的认知与艺术形式的传达同轨合辙、知行合一，二者长期保持着血脉一贯的连续性关系，并在后世艺术的审美实践中葆有持久的影响力。因之，早期空间观对于中国形式美学具有发轫开先之功，其意义不可小觑，具体表现在以下几个方面。

首先，“法天则地”的空间实践观为文学叙事预设了追源别流的宇宙观框架。早期空间观内设的天人合一思想衍生出一种强烈的“法天则地”的空间实践意志，并在后世的戏曲、小说等叙事性文学中呈现出来，主要表现为文本的开头与主体部分之间的叙事结构层级差异：前者为源，后者为流；前者呈现的是宇宙天地的总体运行历程及规律，后者演绎的是现实人间芸芸众生因缘际会的个别相。现实的历史人生之“流”出自亘古循环的宇宙时空之“源”。为世间各种人生变相提供一个总体的宇宙运化模式或终极诠释，这是潜藏在中国古代戏剧小说家内心深处的文化集体无

① 参见赵宪章、张辉、王雄：《西方形形式美学：关于形式的美学研究》，南京：南京大学出版社，2008年，第20—29页。

② 黄寿祺、张善文：《周易译注》，第543页。

③ 黄寿祺、张善文：《周易译注》，第553页。

意识。有学者将叙事文学的开头称为“叙事元始”，如话本的“入话”、章回小说的引首或“楔子”、元杂剧的“楔子”、明传奇的“副末开场”或“家门引子”等。^①也有学者称此开头为“超叙事”，将其归为“超故事层”，与主体叙事的“内故事层”相区别，并认为古代小说中的“超叙事”寄托了“空间化的宇宙寓意”。^②原始要终，追源别流，这种叙事的宇宙性构架与早期空间观不无关系。神魔小说开篇讲混沌初开，天地创化。如《西游记》第一回“灵根育孕源流出 心性修持大道生”，交代猴王出世前宇宙演化的时空背景。开篇诗曰：“混沌未分天地乱，茫茫渺渺无人见。自从盘古破鸿蒙，开辟从兹清浊辨。覆载群生仰至仁，发明万物皆成善。欲知造化会元功，须看西游释厄传。”^③接下来讲天地之数，“有十二万九千六百岁为一元”，先叙混沌初开、天始有根、地始凝结、五行形成、阴阳交合、万物化生，至此天地人三才定位；再叙东南西北四大部洲，并将镜头聚焦到东胜神洲傲来国花果山，最后叙猴王出世。历史小说也多在引首交代故事发生的神性或历史因缘。如《水浒传》楔子“张天师祈禳瘟疫 洪太尉误走妖魔”可以看作整部小说的总源。宋仁宗嘉祐三年闹瘟疫，太尉洪信奉诏往龙虎山请张天师禳疫，途中先后遇虎、蛇、道童，后硬闯伏魔殿，放走“一百单八个魔君”，遂引出后文一百零八英雄被逼上梁山的故事。楔子中所涉的“三十六天罡星”“七十二地煞星”“上界霹雳大仙”（宋太祖）、“上界赤脚大仙”（宋仁宗）、文曲星（包拯）、武曲星（狄青）等人物名号为历史故事的展开提供了一个可依凭的宇宙观基础。《红楼梦》开篇交代女娲炼石补天，遗下一块未用，弃在大荒山无稽崖青埂峰下。此灵石遇一僧一道谈论红尘中事，遂央求带入世间，此后历几世几劫，有空空道人经过此峰，抄去石头混迹红尘的一段故事，是为《石头记》。这段故事不仅是全书的总领，同时也为世间情事因缘、盛衰迁转的短狭时空提供了一个无限的宇宙时空参照系。这种大尺度的时空预设，在一定程度上暗含了小说的叙事取向，即在邈远阔大的宇宙视野下洞观人世的色空幻化、往复循环，因而从根因上奠定了《红楼梦》“悲剧中的悲剧”的美学底色。此外如《封神演义》《镜花缘》《东周列国志》等小说也存在类似的元始叙事。

其次，“天圆地方”的空间模型观为艺术的“方圆”意识提供了宇宙观依据。最大程度象征天圆地方宇宙模型观的是礼制性建筑，其中以明堂为最。明堂上圆下方，其意法象天地，是“天圆地方”的宇宙观在建筑形制上的呈现。明堂以水环绕，称为“辟雍”，两者常合为一体，共同行使明尊卑、行教化的政治伦理功能。《大戴礼记·明堂》曰：“明堂者，所以明诸侯尊卑。外水曰辟雍，”^④《白虎通·卷六·辟

① 参见杨义：《中国叙事学》，北京：商务印书馆，2019年，第181—182页。

② 参见赵奎英：《从中国古代的宇宙模式看传统叙事结构的空间化倾向》，《文艺研究》2005年第10期。

③ 陈宏、杨波校点：《李卓吾批评本西游记》，长沙：岳麓书社，2006年，第1页。

④ 高明：《大戴礼记今注今译》，台北：台湾商务印书馆股份有限公司，1977年，第291页。

雍》曰：“天子立辟雍何？辟雍所以行礼乐，宣德化也。辟者，璧也。象璧圆，以法天也。雍者，壅之以水，象教化流行也。”^① 明堂通过拟象宇宙天地空间，将抽象玄渺的神性权威具象化为明确可感的人间政治与伦理秩序。礼制建筑中这种形构天地的造型意识一直在后世延续，到隋唐乃至宋代，明堂建筑仍然保持着“上圆下方”的物象结构，以“法天地之形”。^② 此外，天坛、地坛也与天地模型有关。始建于明代的天坛是帝王祭天祈福的空间场所，包括圜丘、祈谷两坛，坛墙南方北圆；与天坛遥相对应的地坛整体呈方形，是帝王祭祀“皇地祇”神的场所。天坛、地坛均寄寓了“天圆地方”的早期宇宙空间观。

再次，“四方卫中”的空间方位观激活了“中”的空间价值潜能，并衍生出“中正”“中和”等美学范畴。有学者认为，五方观念是早期先民在以身体为中心展开活动的存在基础上自然形成的，“人体本身就将自己存在的空间划分为前、后、左、右、中这样五个方面”。^③ 先民是以自己所处的“中”这一区域为基点去认识和开发周边空间的，凡是身体所到之处，便构成了新的“中地”，表明该地是主体的身体当前所处的区域空间。“中”预示着天地、阴阳谐和。早期先民从身体出发，将自己居住的“家”作为个体世界的中心，再在此基础上往外推扩。因此，“中”也就自然带上了美好、安善的价值判断。

“中”的天文学、地理学意义中附带了伦理学价值，因而向审美层面进发提凝，一方面发展为对“中心”“中正”等思想观念的追求与持守，这既是儒家的一种思维范式与践行圭臬，也是一种审美形式法则，建筑布局要求以中轴线为基准，书法结字讲求中宫紧凑等，无不强调“中”的重要性；另一方面，“中”与“庸”“和”等字相连缀，衍生出“中庸”“中和”等范畴。^④ 《尚书·大禹谟》：“人心惟危，道心惟微，惟精惟一，允执厥中。”^⑤ 《周易·未济卦·象传》：“中以行正也。”^⑥ 由此引申出“不偏不倚谓之中”“过犹不及”“执两用中”的中行实践思想。儒家对“过”与“不及”的警惕与拒斥，源自先民对未知空间的恐惧心理；而对“中”的赞许与追求则可以看作对已知空间之恰适性与稳靠性的肯认。《左传·成公十三年》载：“民受天地之中以生，所谓命也。是以有动作礼义威仪之则，以定命也。”^⑦

既然“中”本身就具有恰当、适宜的空间性意义，“中”与“和”的结合就更突

① 陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证》，第259页。

② 参见张一兵：《明堂制度研究》，北京：中华书局，2005年，第432—438页。

③ 王鍾陵：《中国前期文化—心理研究》，上海：上海古籍出版社，2006年，第5页。

④ 参见王振复：《大地上的“宇宙”：中国建筑文化理念》，上海：复旦大学出版社，2001年，第19页。

⑤ 李民、王健：《尚书译注》，上海：上海古籍出版社，2012年，第24页。

⑥ 黄寿祺、张善文：《周易译注》，第522页。

⑦ 郭丹等译注：《左传》（中），北京：中华书局，2012年，第973页。

显了其价值蕴涵。《礼记·中庸》进一步将“中和”与人的情性关联起来，同时又不忘记天人之间的空间同构关系：“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”^①如果天地之心与人之情性各处其正位，不偏不倚，不乖不戾；应物无失，无所不适，则万物生养，自然化育。可见，“中和”不仅指向善的伦理价值，还指向内含了真与美的形式法则。^②中和最重要的方法论因素与审美标识是“中节”，也即“度”的把握。从这个层面而言，中和就是经由“用中”臻达和悦之境，体现在艺术审美的行为与过程之中，亦即“中一和”。在日常的社会交往中，中和表现为一种德性，有礼有节，进退裕如；在个人的情感生活中，中和表现为对情感情绪的控制，不愠不火，不激不厉；在艺术审美领域，中和则是在抒发情感过程中的中节合度，情美相谐。在前两种情况下，中和是善；在第三种情形中，中和是真，也是美。它涵摄了真、善、美三种价值，是真善美三位一体。

最后，“天尊地卑”的空间价值观衍生出主次相偕的分位意识。宇宙天象、方位地形、人伦礼仪三位一体，在空间排布方面讲求尊卑主次的差序关系。《周易·系辞上传》曰：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。……在天成象，在地成形，变化见矣。”^③中国古代艺术法天则地，俨然是一个“小宇宙”。在书法中，不仅结构方面讲究上覆下载、朝背迎让，章法方面也讲天头地尾、疏密合宜，其中的主次关系极为重要。绘画中的构图也要考虑主、配角的空分布问题。比如唐代阎立本的《步辇图》便是人物画中尊卑主次空间布置的代表作，该画左右两边所表现的对象不同，空间的分割及表现也不相同。右边半幅空间，宫女身形娇小、稚嫩，凸显唐太宗壮硕、持重的帝王威仪；左边典礼官、禄东赞（松赞干布的使者）、译官依次排开，行止略显拘谨。毫无疑问，画家在构图时充分考虑到了礼仪人伦空间的表现问题。不仅人物画，山水画也以一种象征的方式呈现出这种尊卑主次的礼仪空间。韩拙谓：“山者有主客尊卑之序，阴阳逆顺之仪。……主者，乃众山中高而大者是也。有雄气而敦厚，旁有辅峰藂围者岳也。大者尊也，小者卑也。大小冈阜朝接于主者顺也。不如此者逆也。客者其山不相干而过也。”^④他强调画山要讲求主客尊卑的次序与阴阳逆顺的法则。北宋王希孟的《千里江山图》就是这种礼仪空间的山水图像表达。全图由七组群山组成，犹如七个乐章。第一组群山较为平缓，是为序曲。第二组像是慢板，悠扬舒缓。两组之间以小桥相连。第三、四组山峰以长桥相连，山峰渐次冲出地平线，是通往高潮的过渡。第五组出现了最高的主峰，拔地而起，

① 朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局，1983年，第18页。

② 参见庞朴：《儒家辩证法研究》，北京：中华书局，2009年，第82页。

③ 黄寿祺、张善文：《周易译注》，第527页。

④ 韩拙：《山水纯全集·论山》，俞剑华编著：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2007年，第662—663页。

雄视寰宇，与周围群山形成了尊卑主从的君臣关系，这是乐章的高潮。第六组群峰渐次舒缓，隐入天水相接之处。第七组又出现近处几座山峰，恰似清脆响亮的打击乐，回声悠远。^①其间既有生机氤氲的天地元气，又有尊卑主次的人间秩序，是早期空间观的综合性呈现。

余 论

早期空间观关涉到天象、地形、礼仪，这些方面与政治教化密切相关，其功利性非常突出，因此也必然会通过艺术的方式加以呈现。在中国早期，“宇宙—神祇—君王”三位一体，组成一个稳固的权力秩序同盟，礼制艺术则以象征的方式将这一秩序昭示出来，而空间就是这种秩序最为直观的表达。由此可见，在天地人神一统的政治威慑下，礼制艺术只是映照空间秩序并将其合法化的一面镜子。东汉末以降，个体的精神得到解放，艺术家可以直接与天地宇宙相沟通，驰骋精神于自由的“无何有之乡”，他们抛掉沉重的政治面具，直面大气氤氲、生机流布的自然大道，从而获得一种天真本源的宇宙观与空间观，并在艺术中自由彰显出来。

因此，在早期礼制艺术中，空间形式表现为一种形体性、面具性，是一种可以目击身触的象征型空间；而在魏晋以后的士人艺术中，空间形式则表现为精神性与情感性，是一种神悟心会的表现型空间。不过，在后世文人那里，尽管源发于宇宙意识的应用型空间观失去了意识形态的强制作用，但仍然作为一种思维惯性或文化语境留存在他们的思想观念之中，成为其艺术创作时的一个幕后观念操控手，并在艺术形式中不经意地显露出来。

应用型空间观在早期艺术尤其是礼制艺术的形式塑造与凝定方面发挥了重要的作用。等到思辨型空间观真正在士人艺术，特别是在诗词、书画等纯符号性艺术中担纲主要的形式引领任务时，应用型空间观就退到幕后，由“外显”转为“内隐”了。换言之，在士人艺术中，两类空间观实际上是兼容和混融的。在当下，早期空间观与艺术形式也具有重要的哲学、美学价值。

第一，考察早期空间观，通过历史回望的方式检视我们当下空间体验与践行的出发点与归宿地。21世纪的今天，便捷高效的交通方式、全球卫星定位系统、5G网络、自媒体等现代科技文明大大刷新了人们对空间的认知与体验。与此同时，我们也直面包括人与宇宙、人与自然、东方与西方、本土与域外、自我与他者等多重空间关系。在处理这些空间关系遭遇新的矛盾与困境的时候，我们可以从古人的空间智慧中获取新的启发。在浩渺的宇宙面前，既保持探索无限的勇气与激情，也常

^① 此处分析参见余辉：《〈千里江山图〉的审美价值——画中的旋律、诗意和美感》，杨丽丽主编：《千里江山图的故事》，北京：故宫出版社，2017年，第198—199页。

存“唯天为大”的敬畏之心；在世界多元的文化格局中，既立定自身，又胸怀天下；面对自然生态问题以及现实人际关系，秉持“民胞物与”的大爱精神，讲信修睦、和而不同。

第二，追寻早期空间观与艺术形式之间的关联，为我们创造新时代的中国“艺术空间”提供必要的思想文化支撑与审美形式借鉴。当代中国的“艺术空间”，离不开传统文化沃土的培植与源头之水的滋养。在建筑、绘画、工艺等艺术领域，我们可以看到现代与传统空间观彼此融合的情形。比如北京的银河 SOHO 大厦，该建筑打破了惯常的方形区隔的空间格局，通过天桥与长廊将四个塔座连成中国传统院落式的有机结构，实现了空间的流动与互通。从高空鸟瞰，大厦像是宇宙中毗邻的星空云团；从中庭仰观，层层叠叠的长廊又恰似舞动的长袖或扭动的书画线条。在这里，时空水乳交融，空间中包蕴了时间的生机，时间塑造了别样的空间。此外，抚顺的“生命之环”、天津的“摩天轮”等建筑也寄寓了天圆地方的空间观。再如，汉画像艺术中的空间形构元素对现代木刻、剪纸、动画、服饰、包装设计等艺术产生了广泛的影响。由此可见，早期空间观是中国“艺术空间”的“母型”，它以“空间原型”的方式长期留存在艺术的形式结构之中，从而使其始终保持独特的“中国面目”与“中华品格”。

第三，探究早期空间观的形式美意蕴，为中国形式美学建构提供艺术经验与学术话语。20 世纪后半叶以来，西方哲学、美学领域实现了“空间转向”，海德格尔、梅洛-庞蒂、列斐伏尔、巴什拉、哈维、布朗肖等人在哲学、美学、文化学、地理学、文学艺术等领域对空间问题展开了全方位的研究。受其影响，国内学界习惯运用西方当代空间理论对中国传统艺术进行“以西释中”式的阐发研究，虽也能在一定程度上激发我们的思考，但终究有些隔膜。笔者认为，借鉴西方空间理论虽也具有可行性，但不能过分仰赖，而应以自身的思想文化传统为主导。综上可见，早期应用型空间观在先民的思想观念中具有极为重要的意义，它甚至成为早期中国的集体精神意志与民族文化密码，并作为一种独特的文化积淀留存于我们的心灵深处。考察中国古代的形式美问题，应充分尊崇艺术审美发生的文化原境，深入思想观念的腹地，考源辨流、汰芜存菁，同时多方借镜、激活传统，机杼自出、熔铸伟辞，提炼出既具有民族特性又不乏审美公信力的核心观念与范畴，助力当代中国形式美学的话语体系创新。

总之，面对西方的“空间转向”情势，我们应亮出自己的面孔，发出自己的声音。既不摒弃可以攻玉的他山之石，更要反求诸己，觅得自家宝藏，细加琢洗，使之耀出新时代的美学光芒。

〔责任编辑：张 聪〕

mentally. The more consciously intellectual practical activities are, the more they belong to the human sphere. If development and change in human society are the result of the development of productivity, then such productivity is often reflected in the knowledge it embodies. The more advanced a people or a country is in knowledge production, the more it takes the leader in world history. Human knowledge has progressed from an empirical form to a principle—based form divided into disciplines, and from there to a differentiated or overlapping form that took shape on information technology platforms. China was in the lead in the era of empirical knowledge, but lagged behind due to its backwardness in principle—based knowledge. Therefore, China should take advantage of the historical opportunity of this shift to a new form of knowledge to catch up and strive to become an innovative country once again. This requires us to take stock of the situation, to analyze the adverse factors blocking innovation, and to create a cultural atmosphere and arrangements for cultivating talent, all of which are conducive to innovation. Of course, China must also be aware of its own institutional advantages and other favorable conditions and be firmly confident that it will become a world—leading innovator. As long as China adheres to the strategy of being driven by scientific and technological innovation and prioritizing educational development; continuously expands scientific and technological exchanges and cooperation with other countries; and establishes an education system and cultivation arrangements conducive to the growth of innovative talent, it will be entirely possible for the country to achieve the goal of becoming a science and technology power.

Early China’ s Creation of the View of Space and Its Significance for Formal Beauty

Zhan Donghua • 186 •

In early China, in addition to the philosophical speculative view of space initiated by Lao Tzu, Chuang Tzu and other pre—Qin philosophers, there was a practical view of space that was applied in the fields of astronomy, geography, ritual, etc. With cosmic consciousness as the source and the relationship between Heaven and man as the center, this view of space constituted a symbolic system of a “small universe” through such humanistic symbols as tombs, architecture, utensils, paintings and literature. This system is a key to the collective spiritual will and national culture of early China. This view of space not only played a decisive role in the coherence of the art forms of the time, but also left a clear formal conceptual impression on later generations of art and assumed a pioneering role in formal Chinese aesthetics. Due to the significance of the relationship between Heaven and man in traditional culture, the rules of artistic form which embodied the early view of space foreshadowed the aesthetic practice and theoretical advancement of art in later times, becoming an important factor in the character of Chinese art forms.